

dynastii, budou Lucemburkové patřit k prvním knihám, po kterých většina čtenářů sáhne, a to oprávněně. Nelze však přehlížet poněkud roztržštěný charakter práce, patrný již v mechanickém dělení celé lucemburské epochy na dvě období kolem roku 1378, prvá třetina knihy nadto příliš nekoresponduje se zbývajícími částmi. Vedle toho editoři říkají, že respektovali odlišná pojetí událostí či uměleckých děl, neboť „odstíny v úhlech pohledu“ prý „nabízejí vesměs vítané obohacení knihy“, stejně jako opakování téhož si prý „žádala celistvost výkladu“. Publikace tím však nabývá podoby sborníku statí, nikoli uceleného shrnutí jedné epochy, v němž by autoři respektovali jednotný záměr. Přemyslovský svazek přinesl, přes všechny kritiky, jež vůči němu byly vzneseny, promyšlený obraz čtyř století českých a moravských dějin za vlády jedné dynastie, obraz vedený jednotící myšlenkou „budování státu“. Podtitul recenzované knihy *Česká koruna uprostřed Evropy* v tomto směru mnoho neříká, uprostřed Evropy se nacházíme dodnes. Možná malicherný detail, v každém případě charakteristický. Jednotný ráz by publikaci bezpochyby dodal větší zřetel k dlouhému trvání společenských, mentálních a hospodářských procesů, které zůstaly skryty za proměnlivou kulisou událostí a leskem velkých děl.

Knihy by měly být posuzovány i podle cílů, které si kladou. Pokud smyslem této publikace bylo encyklopedicky přiblížit poučenému čtenáři, resp. historikovi se zaměřením na jiná období než středověk, lucemburské období v souladu se současným stavem bádání, pak svou funkci plní. O vnitřně hlouběji provázanou syntézu této epochy však přes některé dílčí náběhy nejde.

TOMÁŠ BOROVSÝ

Kateřina KUBÍNOVÁ, *Emauzský cyklus*, Artefactum, Praha 2012

389 s., ISBN 978-80-86890-36-4

Kateřina Kubínová (roz. Engstová) patří k mladším a v medievistice již plně etablovaným a respektovaným badatelům. Výjimečnost jejích prací spočívá v náležité průpravě historické i umělecko-historické, přičemž je schopná být sama sobě z pozice druhého oboru prvním kritikem, který udrží její soudy v relevantních a pro oba obory přijatelných kolejích. Málokterý historik umění její generace se může s takovou jistotou opřít o znalost středověké latiny, o nástroje pomocných věd historických a metodologické postupy obecné historie, stejně jako se málokterý historik může s takovou jistotou opřít o metodologii dějin umění a číst obraz nejen jako pouhou ilustraci, jako obrazové vyústění dějinných příčin, ale jako svébytný pramen a objekt analýzy. Je proto možná paradoxní, že právě toto dvojí školení, a tím nutně obousměrná badatelská autoskepse, se stala (skutečně jen) drobnou slabinou recenzované publikace.

Knihla nepojednává o všech středověkých malbách v komplexu kláštera Na Slovanech, ale toliko o nástěnných malbách v jeho ambitu – o tzv. emauzském cyklu,

kterým se v minulosti v různé míře věnovala celá plejáda předních historiků umění.¹ Sama autorka se tématem již zabývala dříve a kniha je v návaznosti na její jiné práce přirozeným vyústěním letitého badatelského úsilí. Členěna je logicky ku předmětu zájmu, ve vazbě na uměleckohistorické východisko autorky veskrze tradičně, a tedy bez snahy ohromit různými metodologickými trendy či zvláštním literárním zpracováním. Kubínová sází na hutný obsah sdělení, kterému také odpovídá spíše úsporný, ale čtivý jazyk. Čtenář je postupně veden od výstižného přehledu dosavadního bádání (Úvod) přes kapitolu o založení kláštera, stavebních dějinách a širších souvislostech (I. kapitola) až k vlastnímu jádru, kterým je hloubkový ikonografický rozbor nástěnných maleb cyklu (II. kapitola).² Závěr publikace tvoří textové a obrazové přílohy s vyobrazením jednotlivých polí emauzského cyklu.

Interpretace K. Kubínové stojí na dvou základních pilířích: na nálezů a publikování tzv. Uppsalského rukopisu³ a na interpretaci Emauzského kláštera z pera Zoe Opačic.⁴ Díky Uppsalskému rukopisu bylo možné nově nahlédnout tematickou stránku maleb a situovat doposud jen předpokládanou čtveřici vrcholných pašijových scén do tzv. Císařské kaple při východním křídle ambitu.⁵ Práce Z. Opačic zase autorce poskytly základní metodologický rámec a kontext, ve kterém emauzský cyklus interpretuje. Klíčovým předpokladem bylo, že se Opačic „pokusila Emauzy zbavit dosavadních nacionálně laděných interpretací a zařadit je do kontextu imperiální Prahy Karla IV.“ (s. 32). Kubínová v návaznosti na jiné badatele, zvláště pak na Kláru Benešovskou, interpretovala malby především ve vazbě k císařské reprezentaci a zbožnosti. Malby cyklu uvedla do souvislosti s předpokládanou slavností Kopí a hřebů Páně, která vrcholila slavným ukazováním svatých říšských ostatků na nedalekém Velkém rynku. V průběhu slavnosti měly být nejvýznamnější relikvie uchovány právě v Císařské kapli, vyzdobené pašijovými obrazy.⁶ Klauzura měla zůstat v té době otevřená poutníkům, aby se v kapli ostatkům poklonili. Ambit vyzdobený malbami, předpokládá autorka, jim byl v té době přístupný severovýchodním vstupem přes kostel, tedy – a to je podstatné, jak dále uvidíme – takřka až ve třech čtvrtinách malířského cyklu. Jeho ikonografický výklad pak Kubínová směřuje, a tím se zásadně liší od starších interpretací, k vyložení celku, a nikoliv jen

1) Ze všech zmiňme kupříkladu Josefa Neuwirtha, Maxe Dvořáka, Alfreda Stangeho, Antonína Friedla, Jana Kroftu, Karla Stejskala, Zuzanu Všečekovou či Jana Royta.

2) Ján BAKOŠ, *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, Bratislava 2000, s. 286, hovoří v současnosti o ikonologii modifikované v tzv. hlubinnou ikonografii, o metodě, která je podle mě příznačná i pro K. Kubínovou.

3) Margarete ANDERSON-SCHMITT, *Eine mittelalterliche Beschreibung der Fresken im Emauskloster zu Prag*, *Umění* 43, 1995, s. 224–231.

4) Badatelka se Emauzským klášterem zabývala ve své disertační práci. Ve zkrácené a obsahově redukované podobě Zoe OPAČIC, *Emauzský klášter a Nové Město pražské: slovanská tradice, císařská ideologie a veřejný rituál v Praze 14. století*, in: *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, edd. Klára Benešovská – Kateřina Kubínová, Praha 2007, s. 32–60.

5) Poprvé navrhla M. ANDERSON-SCHMITT, *Eine mittelalterliche Beschreibung*. Následně se s tím ztotožnila celá řada badatelů, počínaje Klárou Benešovskou či Zuzanou Všečekovou.

6) To na základě publikování Uppsalského rukopisu (srov. pozn. 3) jako první navrhla Klára BENEŠOVSKÁ, *Benediktinský klášter Na Slovanech s kostelem Panny Marie a slovanských patronů*, *Umění* 44, 1996, s. 118–130.

dílčích, a tím z kontextu vytržených obrazů. Emauzský cyklus, vystavěný na typologické obrazové skladbě, ve výsledku vysvětluje jako monumentalizované Zrcadlo lidské spásy (*Speculum humanae salvationis*), které bylo jedním z nejrozšířenějších typologických rukopisů vrcholného a pozdního středověku. V tomto duchu vykládá typologii každého jednotlivého pole. Pro úplnost tohoto shrnutí jádra knihy nutno doplnit, že se Kubínová neomezuje pouze na výklad vedoucí k císaři a ke zmíněné slavnosti Kopí a hřebů Páně, ale že též otvírá otázku interních potřeb v klauzuře žijící mnišské komunity. Toto nesmírně zajímavé téma však zůstává jen in margine jejího zájmu a omezené veskrze jen na kapitolu o fenoménu klášterních ambitů (s. 61–72). Ke skutečně hlubšímu interpretačnímu protnutí maleb s životem konkrétní klášterní komunity nedojde. Jelikož však tímto tvrzením již předjímám jádro možné polemiky se základním konceptem knihy, je nutné onu polemiku vystavět od nosného a možná až příliš obecného základu.

Kateřina Kubínová se v rámci popisu dochovaných celků cyklu zabývá také stavem maleb, resumuje různé historické renovační zásahy a restaurování proběhlá ve 20. století (s. 14–19). Onen přehled je spíše jen (nepřesným) výčtem všech těchto zásahů na základě jediného článku⁷ a bez citace restaurátorských zpráv. Zcela chybí zhodnocení a vyvození relevantních závěrů pro vlastní interpretaci. Zásadní restaurátorské zásahy proběhlé v poválečných letech předkládá pouze v suchopárném výčtu, ve kterém se navíc dopouští omylu. V případě restaurátorského zásahu Rajmunda Ondráčka z let 1957–1962 uvádí, že „tehdy byly odstraněny všechny pozdější přemalby a byl proveden první skutečně vědecký průzkum maleb“ (s. 19). V období 1962–1969 pak na restaurování maleb pracoval Jiří Blažej se svým týmem. Tuto závažnou a pro prezentaci maleb zásadní etapu badatelka zcela opomíjí. Blažej přitom nahradil Ondráčka po předešlých vzájemných sporech, jejichž jádrem byly – kromě materiálových a technologických problémů – neshody v míře snímání přemaleb a lokálních rekonstrukcích. Zatímco Blažej, který s kolegy restauroval většinu ambitu, zastával radikálnější stanovisko ve snímání přemaleb na originál, jeho předchůdce některé přemalby a lokální rekonstrukce vědomě ponechával. Ondráčkovi byl navíc ze strany památkové péče vyčítán nedostatečný, a tedy spíše nevědecký způsob průběžné dokumentace. Oba rozdílné metodické přístupy k materii jsou na malbách znatelné dodnes.⁸ Svůj dopad mohou bezpochyby mít i na stylovou analýzu maleb.

Kapitoly věnující se právě formálněslohové stránce maleb a jejich zařazení do kontextu karlovske malby (s. 88–104) staví přirozeně zčásti na základech staršího bádání, shrnutém na začátku knihy (s. 21–35). Autorka v něm citlivě a se snahou o maximální nezaujatost předkládá často protichůdné názory na zařazení maleb, a s tím i na jejich dataci, rozloženou od konce padesátých let do konce následujícího desetiletí. Vlastní interpretační kapitoly⁹ jsou spíše stručné a při prvním čtení se

7) Jiří BLAŽEJ, *Nástěnné malby v ambitu kláštera na Slovanech. Stav zachování a malířská technika*, Umění 14, 1966, s. 151–157.

8) Restaurátorské zprávy a bohatá fotodokumentace jsou uloženy v plánografické sbírce Národního památkového ústavu, Generálním ředitelství (dříve Ústředním pracovišti) v Praze.

9) *Nástěnná malba doby Karlovy* (s. 81–88), *Vzájemné souvislosti* (s. 88–99) a *Datace* (s. 99–104).

zdají vsunuté jen pro forma, aby bylo učiněno zadost tradiční struktuře umělecko-historického textu. Při druhém a pozornějším čtení ovšem na povrch vystoupí autorčin vynikající výtvarný vhled a cit pro pregnantní stylové komparace. Dlužno však dodat, že jejich nesmírný potenciál plně interpretačně nevyužije. Čtenáře historika to patrně nezklame, možná to ani nepostřehne, ale historikovi umění to v takovéto sumě o tak významných a krásných malbách poněkud schází.

Je potěšující, že Kubínová upustila od klasifikace maleb, které především v tzv. akademických dějinách pro několik generací kodifikoval Karel Stejskal rozdělením malířů na mistry A, B a C.¹⁰ Jednoznačně se přiklonila k badatelům, kteří ve složitém vývoji karlovske malby počítají se zásadním vlivem tzv. Mistra lucemburského rodokmene, jehož dílnu pokládá (v nepersonifikovaném smyslu) za tvůrce celého cyklu. Právě potenciálem dílny, jejímuž možnému fungování se Kubínová bohužel nevěnuje,¹¹ můžeme vysvětlit různost výtvarných rukopisů autorů maleb, kteří se rozhodně jednoduše nekryjí se Stejskalovou klasifikací. Připsáním maleb malířům dílny Mistra lucemburského rodokmene se také autorka dostává k datu post quem jejich vzniku, totiž k roku 1365, kdy dílna patrně dokončila práce pro císaře v kapli sv. Kříže na Karlštejně a mohla se přesunout do kláštera. Na rozdíl od jiných badatelů, se kterými sdílí názorová východiska, však ponechala více otevřené datum ante quem, doposud dané vysvěcením klášterního kostela v roce 1372: „výzdoba ambitu pak trvala minimálně do roku 1372, [...] zdá se ale, že pokračovala alespoň do poloviny sedmdesátých let“ (s. 104). Tento předpoklad, i když to explicitně neformuluje, bohatě dokládá zmíněnými a velmi přesvědčivými komparacemi.

V tradičním a nepochybně správném duchu Jana Krofity uvádí jako zásadní srovnávací materiál iluminace v Kapitulní bibli A2, 3 a v Antifonáři z Vorau, jejichž datace se však na rozdíl od staršího pohledu v recentním bádání posouvá z počátku šedesátých let do rozmezí let 1365 až 1370.¹² Jako zcela zásadní vidím její úsporné srovnání s miniaturami v prvním dílu Bible Václava IV. a s Třeboňským oltářem.

Na vznik Bible Václava IV. existují protichůdné názory. Tradiční datace do devadesátých let 14. století navazuje na interpretaci rukopisu Julia von Schlossera, je podporována autoritou Josefa Kráasy a v současnosti ji zastává zejména Gerhard Schmidt.¹³ Mladší vznik po roce 1380 nedávno přesvědčivě a pro interpretaci umění sklonku 14. století velmi inspirativně navrhla Hana Hlaváčková.¹⁴ Třeboňský retábl,

10) Zvl. Karel STEJSKAL, *Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy*, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, s. 328–341. Názor v průběhu let ve vazbě na svůj výzkum a také na publikace jiných autorů v dílčích závěrech modifikoval. Téma maleb emauzského cyklu se Karlu Stejskalovi stalo takřka celoživotním tématem.

11) Viz pozn. 21.

12) Hana J. HLAVÁČKOVÁ, *Mistr Antifonáře z Vorau se spolupracovníky – Antifonář z Vorau*, in: Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437, ed. Jiří Fajt, Praha 2006, s. 189, kat. 62.

13) Julius von SCHLOSSER, *Die Bibelhandschriften Königs Wenzel I.*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 14, 1893, s. 214–251, 266–269; Josef KRÁSA, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1971; Gerhard SCHMIDT, *Bible Václava IV.*, in: Karel IV. Císař z Boží milosti, s. 486–487, kat. 158.

14) Zvl. Hana HLAVÁČKOVÁ, *Kdy vznikla Bible Václava IV.?*, in: Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Kráasy, ed. Beket Bukovinská, Praha 2003, s. 65–80.

pokládáný tradičně za jednu z inkunábulí tzv. krásného slohu, vznikl patrně rovněž kolem roku 1380. Navíc, což – jak dále naznačím – pokládám za zvlášt' podstatné, z ruky malíře pracujícího nikoliv pro císaře, ale pro církevní prostředí, zejména pro pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna.¹⁵

Srovnáním emauzského cyklu s těmito zásadními díly poslední čtvrtiny 14. století se před námi mohou otevřít dosud příliš neformulované souvislosti. K. Kubínová přitom z toho vyvozuje pouze předpoklad, „že stejné vzorníky se v pražské malířské dílně používaly ještě v osmdesátých letech“ (s. 103). Opomineme-li patrně formulační omyl, který navozuje představu, že v tehdejší Praze existovala pouze jediná malířská dílna, nabízí se další otázka. Proč autorka u srovnání s jednou skupinou (Kapitulní bible A2, 3 a Antifonář z Vorau) vyvozuje, že je s emauzským cyklem současná, a u druhé (Bible Václava IV. a Třeboňský retábl), že ji cyklus předchází? Přestože s Kubínovou nelze než souhlasit, tak v textu absentuje argumentace a formulovaný vhléd do výtvarné stránky maleb, obdobný tomu, kterým s jiným metodologickým aparátem později interpretuje tematickou stránku maleb. Předložená a skutečně znalecky bezchybná srovnání přitom mohou posloužit jako jeden ze stěžejních podkladů k interpretaci složité struktury uměleckých vztahů posledních třech desetiletí 14. století, kdy se (zjednodušeně řečeno) „karlovský sloh“ stal postupně normou i mimo dvůr.¹⁶ O stylu maleb, i když je dán na vrub dílně Mistra lucemburského rodokmene, se tak mnoho nedovíme. Zcela chybí jeho analýza, a kam dál slohově odkazuje, co anticipuje. Autorka víceméně opomíjí objednavatelský potenciál jiného prostředí než císařského dvora, což koresponduje i s jejím říšským (imperiálním) akcentem v tematické interpretaci cyklu. Pozoruhodná je pak zmínka, že Zoe Opačic ve své disertaci vyzdvihla skutečnost, že „italizující styl spodního dekoračního pásu maleb“ vykazuje „překvapivé shody mezi stylem těchto emauzských dekorací (kosmatský vzor) a stylem italských malířů pracujících v Avignonu pro Klementa VI. (zejm. Matteo Giovanetti)“ (s. 33).¹⁷ Postřeh britské badatelky, jejíž práce jinak Kubínové slouží jako interpretační východisko, zůstává v knize zcela bez odezvy. Zvláště to zarazí ve světle toho, že se autorka přiklání k interpretaci Mistra lucemburského rodokmene navržené autory theodorikovské výstavy z roku 1997.¹⁸ Ti vidí jeho výtvarné kořeny v Brabantsku. Jen stěžít lze při akceptování této teze vysvětlit uvedené italismy tvrzením, že se „prací v Praze musel zúčastnit nejméně jeden italský malíř“ (s. 33).¹⁹ Vždyť navíc ony italismy na emauzských malbách nejsou zdaleka omezeny pouze na dekor a hojně se objevují i jinde v benediktinském prostředí, což by nemělo být v daném kontextu přehlédnuto.²⁰

15) Jiří FAJT, *Mistr třeboňského oltáře*, in: Karel IV. Císař z Boží milosti, kat. 171, s. 502–503. Jan ROYT, *Mistr Třeboňského oltáře*, Praha 2013. Kniha byla v době přípravy recenze v předtiskové přípravě, a nebyla tak hlouběji zapracována do textu.

16) I když mi císařská (imperiální) interpretace slohu, kterou předložil Jiří Fajt (zvláště v katalogu Karel IV. Císař z Boží milosti), není blízká, používám je zde spíše přeneseně a pro zhutnění textu.

17) Disertace doposud bohužel nevyšla tiskem.

18) *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, ed. Jiří FAJT, Praha 1997.

19) Kateřina Kubínová v tomto duchu parafrázuje disertaci Zoe Opačic a dále se již problému nevěnuje.

20) Zvláště nástěnné malby na Sázavě a v Bříství ze sedmdesátých let 14. století (k nim srov. Zuzana VŠETEČKOVÁ, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Průzkumy památek – Příloha, 1999).

Je velmi pravděpodobné, že se pod vedením hlavního prováděcího mistra v průběhu prací složení malířské dílny proměňovalo.²¹ To by vyhovovalo i otevřenějšímu přístupu k dataci ukončení prací, které Kubínová navrhla. Přinejmenším ohlas tvorby malířů emauzského cyklu nalezneme v celé řadě mladších realizací, jejichž fundaci rozhodně nemůžeme připisovat panovníkovi.²² Souznění výtvarného názoru malířů (nejen emauzského cyklu) se slohem malířů panovnického dvora (zvl. Karlštejn) by bylo poněkud zkratkovitě vysvětlovat jednoduchým vztahem k panovníkovi.²³ Zároveň není možné vykládat zmíněné afinity otevřením klauzury v období svátku Kopí a hřebů Páně. Východiskem z úskalí mnoha dosavadních konceptů může být otevření interpretačí skutečně širokému spektru objednavatelů, právě podmíněných velkolepým (politickým, fundátorským apod.) zakladatelským počinem Karla IV. Nelze dlouhodobě přehlížet jednak finanční možnosti a ekonomickou zátěž hypotetických objednavatelů a pak především specifické požadavky sociálně odlišných prostředí na (umělecká) zobrazení, tj. imagines. Církevní objednávka musela být na rozdíl od vladařské ve většině diktována jinými hledisky, např. pastorační úlohou církve a spiritualitou příslušných řeholních komunit.

Tím se pomalu dobíráme jádra polemiky s „imperiálním“ interpretačním východiskem Kateřiny Kubínové, který počítá s tím, že malby v klauzure byly určeny poutníkům o svátku Kopí a hřebů Páně jako monumentální *Speculum humanae salvationis*. Přestože autorka v závěru práce (s. 307–312) onen poutnický akcent mírní, je trochu ku škodě celku, že ho více neotevřela některým dříve jinými autory publikovaným postřehům a pochybnostem. Jan Royt velmi přehledně srovnal typologické kompozice emauzského cyklu s typologickými rukopisy *Biblia pauperum* a *Speculum humanae salvationis*, přičemž ze srovnání plně vysvítá tematická originalita cyklu a jeho nejednoznačná zařaditelnost. Kubínová odchylky od rukopisů, které by mohly narušit jí sledovaný koncept, bez hlubšího zamyšlení přechází. Z mnoha příkladů zmiňme pole s obrazem Setkání Krista se Samaritánkou u studny, ke kterému jsou jako typologické paralely podsazeny výjevy Rebeka dává vodu Elizerovi a Vdova ze Serapy dává vodu Eliášovi (severní křídlo, 20/XVI). Autorka

I když zmíněné malby sice zdaleka nedosahují kvality emauzských maleb a rovněž vznikly bez vazby k emauzským benediktinům, neměli bychom se bránit snahám nahlédnout různá a vzájemně příbuzná objednavatelská prostředí skrze stylové kvality uměleckých děl.

21) Poměrně pravděpodobná se mi jeví práce na nástěnných malbách podobná praxi iluminátorských dílen (srov. Hana J. HLAVÁČKOVÁ, *Pražské iluminátorské dílny ve druhé polovině 14. století*, nepublikovaný referát přednesený v rámci cyklu „Collegium historiae artium“ dne 25. 5. 2005 na půdě ÚDU AV ČR), i když nutně uzpůsobená zcela jiné technologii a organizaci práce.

22) Z poměrně velmi kvalitních jmenujme zvl. nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze. K malbám Zuzana VŠETEČKOVÁ, *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze*, in: Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila, ed. Dalibor Prix, Praha 2002, s. 157–168. O málo mladší dataci a jinou interpretaci maleb zastává Petr SKALICKÝ, *Středověké nástěnné malby v kostele sv. Apolináře na Novém Městě pražském*, diplomová práce FF UK, Praha 2009 (dostupné online na <https://www.academia.edu/3046189/>).

23) Za velmi ilustrativní příklad, kdy objednávka církevního představitele (byť pro osobní reprezentaci) slohově korespondovala s uměním panovnického dvora a vycházela z něho, ale nebyla s ním patrně totožná, může posloužit Votivní deska Jana Očka z Vlašimi. K obrazu srov. Jan ROYT, *Jan Očko z Vlašimi jako objednavatel uměleckých děl. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi – jednota sacerdotia a imperia*, in: Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc., k nedožitým 85. narozeninám, edd. Lenka Bobková – Mlada Holá, Praha 2005, s. 259–264.

v daném případě předkládá více rozvinuté slovníkové charakteristiky a konstataování typu, že si na rozdíl od běžné dobové praxe „autor Emauzského cyklu vybral jiné dvě starozákonní scény (...)“ (s. 239). Jan Royt také velmi inspirativně vyzdvihl skutečnost, že se v emauzském cyklu nezvykle hojně objevují scény s proroky Eliášem a Eliezeem (rovněž zde doloženém kompozicí 20/XVI), což navrhuje vysvětlit původem prvních emauzských mnichů.²⁴ Důvod, jak se domnívám, však může být mnohem prostší a může vycházet pouze z toho, že oba proroci byli de facto eremity. Jejich poustevnické odpoutání od světa jako by korespondovalo s posláním mnišského života v klauzuře.²⁵

Milena Bartlová je co do nepřímé polemiky s „císařskou“ interpretací maleb ještě explicitnější: na základě recentních průzkumů karlovských maleb a dalších okolností zčásti zpochybňuje, „že také konceptor emauzských maleb patřil do Karlova okruhu či jím byl Karel sám. (...) pro rozhodnutí v této věci bude nejprve třeba dojít konsensu o tom, pro jaké publikum byla výmalba emauzské křížové chodby určena. Zatímco Klára Benešovská a zejména Zoe Opačić dosti přesvědčivě ukazují na poutníky přicházející se poklonit říšským ostatkům, nelze podle mého názoru pokračovat opomíjením interních potřeb klášterní komunity“.²⁶ Svou úvahu pak korunuje trefným postřehem, že počátek cyklu není v ambitu u východu z kostela, jak by asi předpokládalo určení poutnickému publiku, ale v opačném konci u vchodu do kapitulní síně, ve které se odehrával klíčový interní život klášterní komunity.

Pokud mám závěrem shrnout možné slabiny publikace, je to její opatrnost a názorová konformita, korespondující se snahou udržet uměleckohistorický text ve formálně skromné a tradiční struktuře. Kateřina Kubínová, která má vedle skvělého historického zázemí také ohromný cit pro výtvarný vhled (znalectví), jako by se sama předem omezila v interpretačním záběru. Aniž bych chtěl její metodologii jakkoliv psychologizovat, je z textu patrná vnitřní jistota badatelky při práci s historickými texty, a naopak přílišná opatrnost při práci s výtvarnou stránkou obrazů. Přitom právě formální a strukturální analýzou výtvarného díla, jejichž předpokladem je znalectví, lze pojmenovat historické vztahy jiné a jinak než prostřednictvím metodologie vázané k písemným pramenům. V rukou citlivých mistrů se takováto analýza stává dveřmi do „světů za zrcadlem“ obrazu.

Výše snesené polemické náznaky by nebylo správné chápat jako nemístnou kritiku. Ve skutečnosti jsou upřímným projevem radosti z četby kvalitního a v mnohém velmi objeveného textu, který se přitom nesnaží tvářit jako interpretačně uzavřený. Je přece vždy potěšující, že ani takováto suma o významném výtvarném

24) Mniši přišli z benediktinského opatství v Thonu na ostrově Pašmaru u Zadaru, ve kterém bylo jedno z center kultu proroka Eliáše – srov. Jan ROYT, *Poznámky k ikonografii Emauzského cyklu*, in: Emauzy. Benediktinský klášter, s. 290–308, zde s. 296.

25) V tomto směru by bylo nutné kriticky přečíst jak Řeholi sv. Benedikta (Regula Benedicti), tak benediktinské denní modlitby a nakonec prameny přímo se vážící k emauzským mnichům, zda-li v nich nejsou a případně v jakém smyslu odkazy na oba proroky. Jistě pak není bez významu, že k setkávání a čtení právě z Regulí se mniši scházeli v kapitulní síni, v případě Emauzského kláštera umístěné na začátku emauzského cyklu (srov. text dále). Srov. pozn. 27.

26) Milena BARTLOVÁ, *Obraz církve v pražském Slovanském klášteře ve 14. a 15. století*, in: Emauzy. Benediktinský klášter, s. 93–106, zde s. 97–98.

díle nemůže nikdy podat definitivní odpovědi a že velká výtvarná díla a témata zůstávají i po velkých publikačních počinech skvělých interpretů otevřená dalším badatelským vhledům.²⁷ Recenzovaná kniha Emauzský cyklus je i přese vše řečené prostě skvělá a každému zájemci o lucemburskou epochu ji lze jen a jen doporučit k pozornému studiu.

PETR SKALICKÝ

Jan KLÍPA ve spolupráci s Adamem POKORNÝM, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*, Národní galerie v Praze, Praha 2012

255 s., ISBN 978-80-7035-502-2

Technologické expertízy a poznatky restaurátorů středověkých deskových maleb nejsou již v uměnovědných studiích žádnou výjimkou. Zatím jsem se však neshledal s tak uceleně pojatým pojednáním a současně instruktivním uvedením do problematiky, jako je tomu v případě VI. kapitoly recenzované monografie, jejímž autorem je Adam Pokorný. Počátečním bodem jeho metodického výkladu, založeného na nedestruktivních zobrazovacích postupech, je výběr dřeva tzv. podložek obrazů, konstrukce dřevěných desek a jejich osazení do masivních ráků. Na základě shodného truhlářského zpracování podložek lze mít mimo jiné za to, že desky Svatovítské madony a Madony březnické pocházejí z jedné truhlářské dílny. Vzhledem k malému počtu děl s původním rákem je třeba získané poznatky považovat jen za pomocné prostředky uměnovědné analýzy. To platí i pro podlepení malby plátnem nebo pergamenem, které zajišťovalo lepší adhezi podkladových vrstev. V zaalpských zemích šlo vesměs o dvě odlišné vrstvy přírodní křídly, zatímco v italských a španělských malířských dílnách se téměř výlučně používal mletý sádrovec.

V některých případech může být vodítkem černá, výjimečně též červená podkresba. Pokud se k přenosu kompozice používala technika protlačování kresebných linií nebo obtažení vzorové šablony figur pomocí tzv. pauzy, případně též jemného, úhlem začerněného papíru, lze někdy postihnout časovou i dílenskou souvislost celé skupiny deskových maleb.

Se značnou pravděpodobností se tak Adamu Pokornému podařilo doložit, že tři mariánské obrazy typu „Regina“, tj. Madona vyšebrodská, Madona vratislavská a Madona svatotrojická, měly společného tvůrce. Naopak v případě Roudnické archy vznikla závažná pochybnost o její předpokládané souvislosti s Kapucínským cyklem. Cenným zjištěním je rovněž poznatek, že zlatičské práce a bodové puncování (*opus punctorium*) nedělala dílna vedoucího malíře, nýbrž specializovaný pozlacovač.

27) Malbami v Emauzském klášteře se v současnosti zabývá kupříkladu Jan Dienstbier, který rovněž kriticky nahlíží interpretaci inklinující k akcentaci císařské fundace a snaží se nahlédnout malby v ambitu z pozic tamní benediktinské klauzury.